

CAIMS DO UNIVERSO: A JORNADA DO HOMEM NO (CONTRA O) MUNDO ATRAVÉS DA LITERATURA; DA ANTIGUIDADE À MODERNIDADE TARDIA / *CAINS OF THE UNIVERSE: THE SELF'S JOURNEY IN (AGAINST) THE WORLD THROUGH LITERATURE – FROM ANTIQUITY TO LATE MODERNITY*

Rafaela Rogério CRUZ*

RESUMO

Quando o mito deixou de ser o método de processamento do cosmos, o mundo helênico sofreu uma cisão irreparável. O homem, agora destituído da conexão transcendental com os deuses e com o universo, inicia então sua jornada ontologicamente solitária. A arte, em especial a literatura, como atividade essencialmente humana acompanhou formalmente tal separação. O presente trabalho teve como objetivo investigar a evolução das formas, da epopeia até o romance, como sintoma da jornada desse homem solitário. É também nossa preocupação, partindo da ideia de que a literatura é produto de uma experiência individual, solitária e particular, levantar questões sobre o valor da existência de divisões tais como: Literaturas de Gênero, Literaturas Étnicas, Literaturas Nacionais etc.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Logos. Romance. Romantismo. Lukács.

ABSTRACT

When the myth was no longer the processing method of the cosmos, the Hellenic world suffered an irreparable schism. The man, now devoid of transcendental connection with the gods and the universe, starts his ontologically lonesome journey. The arts – especially literature – while being essentially human activities, accompanied formally such separation. The present study aimed to investigate the evolution of forms, from the epic poem to the novel, as a symptom of this forlorn man's Journey. It is also our concern – thinking literature as the product of an individual, solitary and particular experience – to raise questions on the worthiness of labels and divisions such as: Literatures of Gender, Ethnic Literatures, National Literatures etc.

KEYWORDS: Myth. Logos. Novel. Romanticism. Lukács.

* Professora da Unidade Acadêmica de Serra Talhada da Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE. Serra Talhada – PE – Brasil. E-mail: rafaelarcruz@gmail.com

Eu, fugitivo, não tenho casa, fui jogado ao infinito (o Caim do universo), e devo construir do próprio coração e cabeça
F. Schlegel

Nos anos finais do século XVIII, quando o mundo tinha sido tomado de assalto pelos eventos radicais que tomavam as ruas parisienses durante a revolução francesa, alguns jovens reunidos em Jena planejavam uma revolução intelectual, ou melhor, uma revolução espiritual. Renegando a razão absoluta kantiana e o legado cético herdado pelo iluminismo, os primeiros gênios da geração romântica, largamente influenciados pelas ideias do eu absoluto criador de Fichte, reivindicavam para a arte o lugar tradicionalmente ocupado na cultura pela religião e pela filosofia, o lugar que o iluminismo havia reivindicado para a ciência (RORTY 2007, p.25). Apesar de ter tido grande expressividade tanto nas belas artes quanto na música, a produção romântica mais exitosa foi sem dúvidas a literária. A voz romântica expressa pela lírica dos poemas de Coleridge, pelos heróis solitários dos romances e nas postulações autorais dos fragmentos de Schlegel e Novalis mostrava o espírito de um indivíduo cujo pacto de paz com o mundo havia sido irreversivelmente partido. Esta drástica cisão não ocorreu repentinamente, e mais: afirmar que houve uma cisão implica num momento outro, anterior, onde existia uma unidade.

Em seu ensaio seminal, *O mito de Sísifo*, no qual viria a proclamar uma de suas sentenças mais inflamatória a cerca do suicídio como sendo a única questão filosófica séria, o filósofo Francês Albert Camus nos introduz suas idéias sobre uma teoria do absurdo na qual o homem, agora realmente separado e, então, destituído de Deus, busca continuamente o sentido da existência e quando confrontado com a impossibilidade de realizar tal intento vê-se abandonado, solitário, para sempre estrangeiro:

Um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade. (CAMUS 2004, p.9)

Essa absurdidade, da qual fala Camus, é uma condição a qual está fadado o homem moderno, a esmagadora inadequação que nasce quando se confronta o desejo pela razão e a impossibilidade de racionalizar o mundo como um todo; seus fenômenos e irracionalidades. Na literatura, talvez mais do que nos tratados filosóficos ou em qualquer outra expressão artística, é possível percorrer, tanto anacrônica quanto sincronicamente, o doloroso e cruel caminho que levou o homem, desde o herói épico, uno e cosmicamente harmonizado, até a perturbadora voz do romance moderno, fragmentado e em guerra com suas divindades, numa jornada cada vez mais solitária dentro do mundo.

Em seu livro, *A teoria do romance*, Lukács afirma categoricamente que seria impossível a qualquer autor moderno a empreitada de construir uma epopeia, pois:

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos respirar num mundo fechado (LUKÁCS 2000, p.30).

Esse mundo fechado do qual fala Lukács é, então, o mundo do mito onde a unidade entre o homem e o mundo está intacta, onde até mesmo essa categorização tão opositiva para nós, viventes de uma sociedade moderna, pareceria absurda. O mundo onde as respostas estavam dadas antes mesmo que as perguntas fossem formuladas: “A conduta do espírito nessa pátria é o acolhimento passivo-visionário prontamente existente” (LUKÁCS, 2000, p. 29), a explicação para cada fenômeno está presente no cosmos, inserida dentro do próprio fenômeno. Diferente do nosso mundo, que é infinitamente maior do que o helênico, esse universo fechado é perfeito, pois tudo dele ocorre e nada é excluído (LUKÁCS, 2000).

O mundo fechado de que fala é o universo total harmonizado. Para Lukács, o sentido da obra literária estava em expressar o mundo exterior; o mundo vivido, o mundo total. Essa totalidade do texto épico ansiava ser, essencialmente, a mesma existente na realidade do mundo helênico que, por sua vez, estabelecia o modelo para a obra cujo interesse era de, literalmente, tentar copiá-la, apreendê-la em seu todo. A conexão de cada ponto do cosmos transforma cada ação num recipiente vivo de significação. A dor causada pela busca do sentido da vida, que tanto castiga os

modernos e seus filhos bastardos, não poderia jamais ferir o homem helênico, pois para ele o sentido estava vivo:

O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda a luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação, integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro e traça a seu redor uma circunferência fechada. (LUKÁCS, 2000, p. 25)

O homem grego é, então, parte articulada de um todo, de um mundo que é, em sua inapreensibilidade mítica, completamente apreensível. Ele é parte indissociável e indistinguível da substância que forma esse mundo, de maneira tal que nunca se sente solitário ou estrangeiro não pertencente. Isto é, quando a alma descansava livre dos questionamentos existencialistas que são essencialmente frutos do Logos, os conflitos existentes eram totalmente esperáveis e, assim, externos. Aliás, essa noção de conflito que perturba a alma, ou seja, o conflito entre o Eu e o Mundo não existe, em seu lugar há “perfeita concordância dos atos com exigências íntimas da alma: de grandeza, de realização, de plenitude” (LUKÁCS, 2000). As tensões humanas expressas em formas físicas, em campos de batalha e mortes de heróis possuíam significação no que estavam harmonizadas com o sentido vivo e total. Cada gota de sangue derramado numa batalha estava justificada antes de qualquer pergunta. Assim, em sua totalidade grandiosa, não era possível que a forma não fosse essência, i.e, que o texto épico não buscasse ser – e não fosse essencialmente – parte indistinguível do todo: o herói estava vivo; e ele e o mundo eram dois, na medida em que estava contido em seu corpo sensível, e ao mesmo tempo um.

A cultura helênica vivia em consciência de um destino que não poderia ser evitado, que não deveria ser evitado, pois o homem estava continuamente harmonizado com forças maiores que si que agiriam no momento certo, para o propósito certo: o de manter a harmonia do cosmos.

No mito a questão é, em primeiro lugar, um desafio que parte de fenômenos universais e vai, simultaneamente, na direção deles; fenômenos ao mesmo tempo múltiplos e constantes que, desse modo, sobressaem na diversidade dinâmica e viva da realidade cotidiana. O

universo do mito não é um universo no qual as coisas se passem ora de um modo, ora de um outro modo, e o que acontece não possa deixar de acontecer: é um universo que procura consolidar-se, um universo sólido. O sol do gênesis não é um sol que brilhe um dia para ficar toldado pelas nuvens no dia seguinte; é o luzeiro cravado no firmamento que separa cada dia e cada noite e garante a constância do tempo. (JOLLES, 1976)

O mito, como modo de processamento do mundo, estava presente em cada ritual da cultura Grega, no modo com as pessoas relacionavam-se umas com as outras e com tudo que estava ao redor; ditava não apenas o conteúdo, mas a forma com a qual a cultura era transmitida e pensada. Primeiro oralmente e, mais tarde, em sua forma escrita, na literatura. Pois, como se sabe, antes de Platão não existia distinção entre o discurso literário e o filosófico preocupados com os problemas práticos humanos (NUSSBAUM apud COSTA LIMA, 2006). A não ser, é claro, enquanto intencionalidade. Sendo a epopeia a forma mais expressiva do modo como se articulava o mítico no mundo helênico fechado e perfeito.

A um autor que, por herança, nos convém nomear Homero, atribuiu-se dois dos mais importantes textos escritos legados a cultura ocidental. Duas obras que contribuem largamente não apenas para o entendimento estético/estilístico da forma épica, mas para uma compreensão macro da trajetória histórica percorrida por tal forma. Escritas no século VII antes de cristo, a *Ilíada* e a *Odisseia* são apontadas, respectivamente, como o auge e o declínio da epopeia enquanto forma literária. Isso porque enquanto a *Ilíada* era o relato heroico da vitória grega sobre Tróia, a *Odisseia* era o retorno de Ulysses a Ítaca, ou seja, a primeira carregava uma importância histórica para o povo infinitamente maior que a segunda.

Assim, se a preocupação da grande Épica era com a substância una, o homem, que não podia ser parte distinta dessa substância, não possuía uma vida interior que fosse diferente da exterior, da qual tratava o poema. Auerbach, em seu celebrado livro, *Mimesis*, ao comparar as épicas homéricas a outro texto que ele também considera épico, os primeiros livros judaico-cristãos, nos mostra a medida exata de como Ulysses e os outros personagens da *Ilíada* e da *Odisseia* eram desprovidos de camadas, de segundos planos, de certo agiam com sua emoção, uma hora mansos, em outras cheios de cólera, mas nunca os dois ao mesmo tempo, nunca a possibilidade de viver com esse conflito, agindo por causa, e apesar, dele. Não havia em Aquiles a interioridade para que

pudesse, à maneira de Hamlet, questionar o “ser ou não ser”, ao herói da épica helênica cabia apenas o “ser, como todo o resto o era”. Tudo está dado no poema homérico, tudo é dito, nada se revela:

(...) a significação dos adjetivos descritivos e as digressões da poesia homérica; com a sua alusão á existência constante da personagem descrita, àquilo que não é totalmente apreendido pela situação, à sua existência, por assim dizer, absoluta, eles impedem a concentração unilateral do leitor na crise presente; impedem, mesmo no mais espantoso dos acontecimentos, o surgimento de uma tensão opressiva. (AUERBACK 2011, p. 08)

Com a decadência do seu uso pragmático para sociedade, o espaço da epopéia, como principal veículo de articulação do mito enquanto didático transmissor de cultura, foi tomado por outro gênero: a tragédia, que já dá os primeiros sinais da crise que acometeria a relação do homem com o mundo harmonizado. O herói do drama trágico, diferente do épico que percorria sua jornada em constante contato e interferência dos Deuses, vê seu destino se cumprir sob o silêncio do Olympus. Depois de ter ouvido a profecia do oráculo, Édipo caminha rumo a sua trágica fortuna sem que nenhuma divindade tente dissuadi-lo. Lukács afirma que enquanto a epopéia respondia a pergunta: como pode a vida tornar-se essencial? A tragédia viria responder como poderia a essência tornar-se viva. A épica tentava, ao narrar gigantescos espaços temporais, abarcar a totalidade da vida e assim, a essência completa. O Drama trágico, na direção contrária, elegia um dia, um único dia, mesmo que este não fosse deturpar a harmonia do universo, onde todo o seu destino era realmente decidido, a verdade, a essência articulada em ação, em vida.

Mas enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente a qualquer abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência (...) Eis por que a tragédia, embora transformada, transpôs-e incólme em sua essência até os nossos dias, ao passo que a epopeia teve que desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance (LUKÁCS 2000, p. 39).

O trágico sobreviveu deixando seu legado ao drama moderno cujo maior expoente, Shakespeare, começava a sinalizar o surgimento desse herói subjetificado e verdadeiramente solitário. Contudo, Lukács nos adverte que a forma da expressão

dramática, porém – o diálogo -, pressupões um alto grau de comunhão desses solitários para manter-se polifônica, verdadeiramente dialógica e dramática.

O homem agora, desmembrado de uma unidade cósmica e mítica, precisava reconstruir a identidade do ser. Ironicamente, através da perpetuação do *Logus* como modo de processar a metafísica da vida, tornara-se impossível explicar o mundo que era então claramente muito irracional para ser apreendido racionalmente. A resposta absoluta e incontestável dada pelo mito perdera a validade de forma tal que restou ao escritor tentar formar o eu, ou ao menos tentar.

Em 1605, durante o último século do período renascentista, Miguel de Cervantes publica em Madrid o primeiro herói verdadeiramente romanesco, solitário; cria a humanidade na literatura. Dom Quijote, cuja saga parodiava as novelas de cavalaria, lançava-se com seu fiel escudeiro, Sancho Panza, numa aventura que não emulava a experiência humana, o mundo quijotesco não é o externo por onde caminhou Cervantes ou qualquer outro homem de sua época, é o mundo interno criado dentro do romance, ou melhor, dentro do próprio personagem. Esta configuração implica um número de camadas que seria impossível ao herói épico que existia unicamente em primeiro plano e também ao herói trágico que, por mais que caminhasse a distância dos deuses, caminhava rumo a um destino que já estava certo, rumo à verdade. O narrador de Dom Quixote é, como diz Adorno (2003), um narrador em crise para o qual a novidade de sua forma ainda o deixa numa plataforma pouco sólida, assumindo durante a narrativa posturas diversas que exigem do leitor, ao mesmo tempo, uma inserção de sua experiência e uma constante desconfiança com o que se está lendo.

Se os séculos do renascimento tinham buscado uma volta aos clássicos como forma de fugir do medonho, obscuro e inquisidor poder do pensamento teocêntrico do cânone cristão-romano, com seus déspotas esclarecidos e o descobrimento e dominação de um novo mundo, a chegada do século XVIII trouxe ao mundo as luzes que impulsionaram dois grandes marcos da infância da idade moderna: a independência dos Estados Unidos da América e a Revolução Francesa.

O brilho da razão trazido pelo iluminismo terminava por verticalizar ainda mais a distância entre o homem e o sentido substancial. O cerne de toda a angústia do homem é, senão outra coisa, a perda da fé inquestionável no mito. Quando já não se pode mais acreditar inquestionavelmente que cada dor e intempérie do caminho estavam ultimamente escritas nos traçados do destino e que qualquer evento estaria

obrigatoriamente harmonizado com o que lhe antecedeu e com o que lhe sucederia, o homem se vê inconsolável, ou melhor, inconformado. A revolução Francesa foi, então, sintoma e não causa desse inconformismo. O homem, que já não podia satisfazer-se com a explicação mítica para a estagnação da pirâmide social, via-se obrigado a rebelar-se. Quando já não se entendia o poder do rei em equiparação ao poder divino não havia mais motivos para a submissão absoluta. Nesse ambiente é que o romance pôde dar seus passos largos, visto que era uma produção voltada para esse novo público que surgia para o qual as referências aos clássicos pareciam cada vez mais longínquas já que o consumo de tais obras era privilégio das classes que viriam a ser derrubadas pelo revolucionário do final do século XVIII

No final deste século a sociedade burguesa vivia uma era de intensa leitura, apenas na última década do século, 2.500 romances surgem no mercado, o que era um número assustador para a velocidade da indústria editorial de então. Os autores se excitavam pela sede dos leitores e produziam cada vez mais. Goethe, numa carta a Merck, diz que “o público conhece tudo que é excepcional apenas através dos romances”. Essa leitura intensificada fazia com que a leitura e a vida se aproximassem. As pessoas estavam fascinadas pelas vidas que encontravam dentro da literatura, buscavam avidamente pelos rastros do autor nos textos e assim, no caminho inverso, ficavam mesmerizadas pela possibilidade que a literatura apresentava pra vida, a tentadora “teatralização da vida”, a busca de viver o que se lia, bem como, para usar as palavras de Safranski, “o desejo de uma intensa experiência de si mesmo”.

O mundo de então, gerado e gerador das revoluções burguesas começava a dar os primeiros sinais do modo de produção capitalista manipulador das massas, alguns pensadoras alemães começaram a questionar a validade da crítica da razão pura e a verdadeira magnitude do homem livre dentro da revolução:

A razão é tirânica também quando pensa poder gerar uma verdadeira imagem do homem, quando finge saber o que é de interesse geral e quando estabelece um novo regime de opressão em nome desse bem comum. (SAFRANSKI 2010, p.36)

Schiller, que no começo havia abraçado a revolução, propõe uma teoria do jogo na qual defende que apenas através da arte o homem poderia ser verdadeiramente livre, que os instintos violentos que derrubaram sangue nas praças parisienses não eram sinais

de um homem livre, mas sim de um animal sanguinário que obtivera, ao fim, sua vingança. O jogo da arte é aquele que sublima os instintos, assim a sexualidade é sublimada como jogo do erotismo, com o que ela para de ser animal e se torna verdadeiramente humana. (SAFRANSKI 2010). O jogo dá abertura à intensificação dos sentimentos de maneira elegante e humana, o prazer da busca e não o da satisfação. *Post coitum omne animal triste*. Essa super valorização do jogo, ou melhor, da estética foi imprescindível para a primeira geração romântica. A utilidade, que era para Schiller o grande ídolo da modernidade, fragmentava a alma do homem impiedosamente.

O prazer foi separado do trabalho, o fim do meio, o esforço da recompensa. Eternamente preso a um único pequeno fragmento do todo, o homem se forma apenas como fragmento. Ouvindo eternamente o barulho da roda que põe em movimento, ele jamais desenvolve a harmonia do seu ser, e em vez de imprimir humanidade à sua natureza, ele é apenas uma cópia do seu negócio (SCHILLER apud SAFRANSKI 2010, p. 45).

A arte deveria, para que fosse bela e verdadeira, afastar-se desse senso de utilidade que, como praga, dilacerava o espírito. A única maneira de a arte servir ao homem verdadeiramente, sem trabalhar para o sistema opressor, era entendendo o valor da arte em si mesma. A arte, como jogo, é autônoma, não precisa responder aos anseios pragmáticos da era da utilidade. É o início da grande abolição do referencial que seria promovida pelo romantismo, a boa arte fala de si mesma e de nada mais.

O jogo da arte estimula o homem a jogar com todas as suas forças – com a razão, o sentimento, a imaginação, a memória e a expectativa. Esse jogo livre liberta o indivíduo das limitações oriundas da divisão do trabalho. Permite a ele, que sofre por causa do esmigalhamento, tornar-se algo inteiro, uma totalidade menor, ainda que apenas no momento de tempo pré-estabelecido e na área limitada da arte (SAFRANSKI 2010, p. 46).

Quando o mito se dissipou quase que inteiramente frente ao Logos, quando a resposta não estava mais dada, aí residiu o espaço para a dor e a melancolia que ficaram tão marcadas como estigmas românticos. Quando o homem já não é parte de um todo cósmico cujo destino está decidido, a mágoa nasce e escorre por entre as linhas da literatura que seguiu o rompimento do mundo helênico. É uma mágoa com o mundo, que passou de parte indissociável do ser para tornar-se seu maior inimigo. Para tentar

escapar desse mundo inimigo, dilacerado, o escritor romântico, ainda que escreva em fragmentos, busca retornar, através da arte, para o lugar primeiro da unidade.

Em um dos seus fragmentos sobre filosofia, Novalis, numa breve sentença, exprime uma de suas ideias mais pungentes: Deus deseja deuses. Se tomarmos tal afirmação sob a luz do idealismo do eu absoluto de Fichte entenderemos que é a através da criação de um Deus que nos tornamos divinos, transcendentos. Quando cientes de que o eu não poderia criar nada antes que viesse, de fato, a existir O romântico entende, através de um sentimentalismo racional, a necessidade da existência de Deus, do qual nos aproximamos através da moral. Deus aqui não é o deus mágico, místico, e não equivale de jeito nenhum à natureza, é antes um Deus moral do qual precisamos nos acercar moralmente, moralmente ser suas imagem e semelhança: Quanto mais morais, mais harmonizados com deus, mais divinos seremos mais unidos com Deus. Deus pode tornar-se inteligível para nós através da moral.

Ele vai ainda mais além ao afirmar que nós precisamos procurar deus entre os homens, (...) há apenas um templo no mundo e este é o corpo humano, (...). Nós tocamos o céu quando tocamos o corpo humano.

Negando os ideais ultra-rationais do iluminismo, os jovens de Jena, cujo cenário político ainda pós-feudal, voltavam a flertar com o mito a fim de encontrar uma divindade, uma unidade dentro do eu, pois só o eu era capaz de criar Deus.

Todo o sistema podia ser posto em movimento como uma teoria cíclica da história literária: a literatura passa do mito à ironia, voltando em seguida ao mito (...) (EAGLETON, 2001)

Esta volta ao mito é uma consciente ilusão:

Toda ilusão é essencial para a Verdade, assim como o corpo para a alma. Engano é o instrumento necessário da verdade. Eu faço verdade com engano. O uso bem sucedido do engano, a posse bem sucedida da verdade
1(NOVALIS, tradução nossa)

¹ No original: “All Illusion is as essential to Truth as the body to the soul. Error is the necessary instrument of Truth. I make Truth with Error ; the accomplished use of Error, accomplished possession of Truth”.

Ao negar o racional e abraçar o duvidoso, o mistério, o romantismo se torna ainda mais auto-referente. Não fala do mundo, nem de outro ideal de arte, a escola romântica não criou uma poética para ser seguida, assim legou aos próximos artistas a liberdade de criarem suas próprias poéticas, sobre esse fazer romântico Novalis pontua categoricamente:

Ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que eu os romantizo. (NOVALIS apud SAFRANSKI 2010, p. 17)

O romantismo se fazia através da ironia tão bem articulada por Schlegel, a ironia que não é o simples ruído entre o signo e a coisa, ele extrapola as possibilidades da ironia comum ao tentar urdir o infinito no finito; o divino no mortal, o mundo na literatura. Essa configuração da jornada do homem solitário buscando uma unidade fica clara na forma do romance do século XIX.

Quando Kant perguntou “Was is Aufklärung?” (O que é o esclarecimento?), ele mesmo respondeu “é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado” para então “fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”. (KANT, 1974, p.100) Esse caminhar do homem rumo a sua maioridade é para Kant guiado e, ao mesmo tempo, em busca da Razão. Um crescimento/amadurecimento absoluto, seguro e poderoso; individual e satisfeito com tal condição. Os poetas românticos quando surgem, mostram, de certa maneira, a falácia que é a auto-suficiência da razão, uma vez que esse crescer, essa passagem da menoridade para a maioridade não traz para o homem o gozo de sua nova condição esclarecida, ao contrário choca-o com a crueldade de sua solidão e incapacidade de apaziguar as dores.

A tradição dos romances de formação, no original alemão bildungsroman, ilustra bem a dor de tal passagem. A narrativa da saga de um jovem personagem no seu desenvolvimento enquanto ego independente, como forma, ao mesmo tempo em que é claramente o ressoar de uma voz solitária é também uma busca de integralização. A simulação ou criação de uma ideia de continuum (mesmo que não linear), a relação, tão particular, com o tempo e espaço no romance cria um mundo novo, uma casa do próprio coração e cabeça, como disse Schlegel que por estar em constante confronto com o mundo externo já firma assim um contrato com este, um diálogo e então um referência,

mesmo que por oposição. Como diz Lukács: a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental. O herói Proustiano que inicia a busca pelo tempo perdido no caminho de Swann está sozinho em seu quarto e não consegue dormir, está só, mas anseia por não estar, anseia por um tempo onde tivera sua mãe a lhe ninar, come sua Madeleine e é instantaneamente transportado de volta para um tempo em que o ciúme que nutria por Odette não fazia parte de sua vida, então infantil e ingênua. A literatura moderna é - como um todo - a grande saga rumo ao tempo perdido em que ainda não havíamos sido jogados a terra, destituídos de um sentido, expurgados do todo, onde as crianças estavam a salvo e Holden Caulfield não precisaria ser o apanhador no campo de centeio. A busca pelo conhecimento, pelo saber, pelo enxergar claramente que termina por cegar, a razão é o remédio que muito fere antes de curar – se é que cura.

Agora, alguns séculos depois da denuncia de Schiller contra a sociedade de divisão de trabalho, a modernidade, que vislumbra e flerta com uma ideia de pós, está ainda mais fragmentada e dissociada de um todo. O diagnóstico de Lukács, “No novo mundo, ser homem é ser só” (LUKÁCS, 2000, p. 34), cada vez mais verdadeiro. Galeano, em seu ensaio *Ce passé qui vit en nous*, diz que essa é a era onde tudo nasce para ser imediatamente esquecido, tudo é criado para um uso ultimamente descartável, onde uma coisa não tem nenhuma relação ou memória com o que lhe anteviu e parece não deixar impressões no que lhe sucederá. Uma era que cada segundo é túmulo amnésico do anterior. Essa era do esquecimento de Galeano é para Lipovetsky a era do vazio.

Lipovetsky, alternando o uso do termo pós-modernidade, usará a ideia de hiper-modernidade para salientar as tensões de uma época que verticaliza ao extremo os ideais e anseios modernos. Desta forma, o individualismo tão arduamente conquistado na modernidade traveste-se de uma nova forma monstruosa:

o «capitalismo» autoritário dá a vez a um capitalismo hedonista e permissivo. A idade de ouro do individualismo, concorrencial ao nível económico, sentimental ao nível doméstico revolucionário ao nível político e artístico, chega ao fim.; afirma-se um individualismo puro, desembaraçado dos últimos valores sociais e morais que coexistiam ainda com o reinado glorioso do homo aeconomicus, da família, da revolução e da arte; emancipada de qual quer enquadramento transcendente, a própria esfera privada muda de senti do, entregue como está apenas aos desejos em transformação dos indivíduos. Se a

modernidade se identifica com o espírito de empresa, com a esperança futurista, é claro que o narcisismo inaugura, pela sua indiferença histórica a pós-modernidade, a última fase do homo aequalis. Narciso por medida. (LIPOVETSKY, 2005, p. 49)

Enquanto o homem moderno tinha prazer em perceber-se evoluído, i.e, em achar que o seu momento vivido apresentava um progresso e uma evolução em relação a um tempo passado, o narciso da pós-modernidade parece está alheio ao passado até mesmo para negá-lo. Fazendo referência a Lasch, Lipovetsky ressoa Galeano ao dizer que a hiper-modernidade perdeu o sentido de continuidade histórica e que seu bem estar está baseado da vivência do presente absoluto, sem qualquer relação com o passado ou preocupação com a posteridade. O passado apresenta-se como datado e o futuro, em sua escuridão misteriosa é assustador demais, assim “resta a retração sobre o presente, que não pára de ser protegido, arranjado e reciclado numa juventude sem fim” (LIPOVETSKY, 2005, p. 50).

A consciência histórica anacrônica que está presente na épica - antes mesmo que o conceito de história existisse - que reconhece a essencialidade do sentido de suas tradições e a tensa relação que a modernidade e suas formas – especialmente o romance- estabelecem com o passado: de contínua negação e reverência nada dizem ao pós-moderno. Quando a tradição, ou o velho, faz sua aparição é sempre na condição de *Kitsch*: acessório meramente decorativo.

A pergunta a se fazer, então, é como esse narcisismo e desvalorização do que não é presente traduz-se em forma literária. Se para o homem (ou a mulher, ou a criança...) da sociedade contemporânea, que vive num mundo onde os fluxos de informações e pessoas são tão pulsantes e velozes, a fixação de qualquer barreira limítrofe rígida parece não apenas uma empreitada difícil, mas desconcertantemente sem sentido, como podemos falar de uma literatura ou mesmo de qualquer outro conjunto de arte nacional? Ou qualquer outro agrupamento que implique no genuíno interesse por uma coisa outra que não o eu narciso? Quando as crianças já nascem filhas de um mundo fragmentado, pensadoras e produtoras de múltiplas línguas e dialetos, articuladoras de costumes múltiplos que se chocam, e quando estratificação social torna um homem animal do outro, como podemos entender a voz da literatura, que escrita da solidão do Eu moderno e solipsista, aboliu a referência? Como podemos nos entender se o eu só fala de si mesmo? Será que, ao menos, desejamos nos entender? Se a jornada de Ulysses de volta pra casa pouco importa para o homem grego, se comparado com a

empreitada historicamente relevante da épica que lhe é anterior, como pode a literatura ter um impacto e relevância para o resto da humanidade? Como pode essa organização discursiva que prevê um isolamento de ponto de vista abstrair, sem apagar, um outro. Como é possível uma não objetificação de um ser segundo? E qual pode ser a importância da literatura nessa nova empreitada?

Em seu livro *A modernidade e a igreja*, Urbano Zilles oferece uma interessante e concisa comparação entre os ideais de produção literários da antiguidade e do mundo moderno:

Já não mais indaga por aquilo que é a realidade, mas por suas possibilidades. Se na antiguidade e na Idade Média, o homem considerava verdadeiro o pensar de acordo com o que existe na realidade, nos tempos modernos inverte sua postura dizendo que aquilo que pode pensar, poderá realizar. O homem passa a interessar-se não tanto por aquilo que já é, mas por aquilo que ainda poderá ser. (ZILLES, 1993, p. 10)

Para o filósofo Francês, Gilles Deleuze essa questão pode ser abordada a partir de um conceito de devir. O que Lukács chama na teoria do romance de dever-ser. Este verbo pressupõe um movimento que nunca cessa; um trajeto cujo destino final nunca se encontra: Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. (DELEUZE 1997, p. 11)

Logo no primeiro capítulo do seu livro *Crítica e Clínica*, o autor apresenta a noção do Escrever como um devir, ou seja, um processo (...), uma passagem da Vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE, 1997:11). O devir que implica obrigatoriamente em uma busca de ser, e assim, um não ser. A literatura é então produto da transitoriedade da matéria individual, trata-se de um devir- Animal, um devir-Vegetal, um devir-Queer, mas nunca produto de um devir-Homem, pois o Homem já é a expressão dominante que opressivamente se estende sobre o que não o é essencialmente.

Seguindo este raciocínio, o fazer literatura não é nunca o encontro de uma forma específica, i.e, nunca a imitação de algo/alguém que se encontre no âmbito extra-textual, mas antes uma familiarização ou, como nas palavras do próprio Deleuze, uma indiscernibilidade, que não pretende ser “o Animal”, ou “o Índio”, ou “o Negro”, mas que possa ser como “um Animal” entre animas, “um Negro” entre outros negros. Sendo esse “como um”, indistinguível, mas não geral, faz-se o imprevisto, o criado

inteiramente para o texto que, pelo incessante movimento de devir-Algo, expressa idiosincriticamente um grupo sem se esgotar no indivíduo. O escritor do texto literário não escreve a partir de si mesmo, antes escreve sobre um devir-Outro e como por ser um devir nunca se concretiza em ser. É desse movimento entre devires que, elevado de projeções, nasce um algo terceiro. Da fabulação que nasce a literatura. Há no texto do francês uma condenação de uma arte que ele denomina edipiana, uma projeção doentia de um poeta que tenta curar-se através do texto. A literatura não seria um remédio a ser levemente cozido, mas o simples ato já apontaria para uma cura. O devir, como saúde da literatura, consiste em inventar um povo que falta.

Desta forma, seguindo o devir-, podemos refletir a literatura na pós-modernidade como essa busca do poder ser, que apesar de nunca concretizado é uma jornada significativa. O povo que falta na realidade exterior – e que a literatura pode intentar tangenciar - é justamente o povo não narcisista, não conformado, o povo consciente de algo que lhe antecedeu e de algo que lhe sucederá. Na literatura, todos os hífen não são as separações ontológicas da sociedade do individualismo extremo, mas a constante busca pelo segundo termo, pelo outro.

Todas as subdivisões – que terminam por serem agrupamentos - da produção literária que por vezes encontramos materializadas nas estantes das bibliotecas ou livrarias não constituem um paradoxo se em confronto com essa situação do homem hiper-moderno, na verdade é produto desta situação. A literatura feminista existe como não-masculina, a literatura negra como a não-branca, a literatura Queer como a não-heterossexual. Talvez, seguindo o raciocínio de Deleuze, nossas estantes deveriam, numa categorização que serviria realmente apenas para diminuir o tempo de busca de uma obra, estar etiquetadas por devires.

Quando a jovem Mary Shelley escreveu um dos romances mais icônicos na cultura ocidental, Simone de Beauvoir (ainda não havia nascido, a efervescente crítica feminista não tinha ação. Seu personagem título é homem, o primeiro monstro criado, de certa maneira, também o é. Ainda assim, quão femininas são as páginas por ela escritas, suaves, cheias de detalhes e ainda assim escandalosas na denúncia de que ao homem parece ser sempre impossível conferir a um outro subjetividade, ainda que esse outro seja criação deste mesmo homem, colado parte por parte em seu anseio de se tornar divino.

Sempre que se trata do Romantismo, especialmente o Alemão, recorda-se do extremo nacionalismo que terminou, anos mais tarde, a culminar num anti-semitismo medonho, a exemplo o caso de Wagner. Esse nacionalismo que também criou as literaturas nacionais é na verdade a busca não de uma separação ou estratificação por si mesma, era o paradoxo em ação. A vontade do homem de se afirmar como Eu através da diferença frente a um não-Eu. Isto é, por não ser inglês me reconheço Francês. Ao mesmo tempo era o anseio da alma fragmentada do homem de voltar para o lugar de unidade, um passo de cada vez. O homem solitário, que desejava não estar, na literatura nacional buscava um irmão para aplacar o estar só da caminhada. Talvez o que se ansiasse mesmo fosse o projeto que Glissant, ao se deparar com a problemática de dar título para as literaturas francófonas, muitos anos depois, viria a nomear como *Littérature Monde*. A literatura que antes de ser feminina ou indígena ou latino-americana ou celta..., é dos seres humanos separados do divino, aqui no plural para escapar de tentações generalizadoras e totalitárias. A literatura que é linguagem repleta de significado, que ao invés de dizer se revela, ou talvez não, atingindo o sensível ao aguçar em nós o espírito caçador, viajante e aventureiro que se delicia na jornada de volta, mesmo sabendo que não há para onde voltar. Na literatura o homem está sempre em busca, muito embora o tempo esteja para sempre perdido.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Traduzido por Ari Roitman, Paulina Watch, Edição 5, Editora Record, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed 34, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.125.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GALEANO, Eduardo. “Ce passé qui vit en nous.” *Manière de voir* 82 (2005), p. 91-93.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- KANT, Immanuel. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In . *Textos seletos*. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*. Barueri, SP: Manole, 2005a.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- NOVALIS. *The Disciple at Sais and other Fragments*. London: Methuen & Co, 1903.
- PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2006.
- RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Editora, 2007.
- SAFRANSKI, Rudiger. *Romantismo uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010
- SALINGER, J.D. *The Catcher in the Rye*. New York: Penguin.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. New York: Penguin Books: 2007. [Originally published in Britain in 1808].
- ZILLES, Urbano. *A modernidade e a Igreja*. Porto Alegre: Edipucrs, 1993

Recebido em: 05 de out. 2017

Aceito em: 20 de dez. 2017